

Aischylos

Die Orestie

Agamemnon
Choephoren
Eumeniden

Übersetzung und Anmerkungen von Kurt Steinmann
Nachwort von Anton Bierl



BC 2096

A-6689871

Reclam

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Umschlaggestaltung: Stefan Schmid Design, Stuttgart

Satz: Reclam, Ditzingen

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Kösel, Krugzell

Printed in Germany 2016

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011052-2

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Literaturhinweise

Zu *Agamemnon*

Ausgaben

- D. Page: *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
M. L. West: *Aeschyli tragoediae (cum incerti poetae Prometheus)*. Stuttgart: Teubner, 1990.

Kommentare

- J. Bollack / P. Judet de la Combe: *L'Agamemnon d'Eschyle (le texte et ses interprétations)*, *Agamemnon* (Bd. 1.1, 1.2 und 2). Lille: Septentrion, 1980–1982.
J. D. Denniston / J. Page: *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Clarendon Press, 1957.
E. Fraenkel: *Aeschylus. Agamemnon*. Ed. with a Comm. 3 Bde. Oxford 1950.
P. Judet de la Combe: *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire des dialogues* (Bd. 1 und 2). Paris: Septentrion, 2001.
D. Raeburn / O. Thomas: *The Agamemnon of Aeschylus. A Commentary for Students*. Oxford [u. a.]: Oxford University Press, 2011.
F. W. Schneidewin: *Aischylos. Agamemnon*. Erkl. von F. W. Sch. 2. Aufl. bes. von O. Hense. Berlin: Weidmann, 1883.

Zu *Choephoren*

Ausgaben

- D. Page: *Aeschyli septem quae supersunt tragoedias*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
M. L. West: *Aeschylus. Choephoroe*. Stuttgart: Teubner, 1991.

Kommentare

- A. F. Garvie: Aeschylus. Choephoroi. Ed. with Introduction and Commentary by A. F. G. Oxford: Clarendon Press, 1986.
K. Sier: Die lyrischen Partien der Choephoren des Aischylos. Text, Übersetzung, Kommentar. Stuttgart: Steiner, 1988.

Zu *Eumeniden*

Ausgaben

- D. Page: Aeschyli septem quae supersunt tragoedias. Oxford: Clarendon Press, 1972.
M. L. West: Aeschylus. Eumenides. Stuttgart: Teubner, 1991.

Kommentare

- R. Greve: Aischylos. Die Eumeniden. Paderborn: Schöningh, 1958.
A. H. Sommerstein: Aeschylus. Eumenides. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press, 1989.

Übersetzungen

- C. Collard: Aeschylus. Oresteia. A New Translation. Oxford: Oxford University Press, 2002.
J. G. Droysen: Aischylos. Die Tragödien. Hrsg. von B. Zimmermann. Stuttgart: Kröner, 2016 (1832).
D. Ebener: Aischylos. Werke in einem Band. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1987.
W. Jens: Die Orestie. Agamemnon. Die Choephoren. Die Eumeniden. Eine freie Übertragung von W. J. München: Kindler, 1979.
H. W. Smyth: Aeschylus. Vol. 2: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides. Fragments. With an Engl. transl. by H. W. Smyth. London [u. a.]: Heinemann [u. a.], 1926. Reprogr. Nachdr. Ebd. 2006.

- A. H. Sommerstein: *Oresteia. Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides*. Ed. and transl. by A. H. S. Cambridge (Mass.) [u. a.]: Harvard University Press [u. a.], 2008.
- E. Staiger: *Die Orestie. Agamemnon. Die Totenspende. Die Eumeniden*. Stuttgart: Reclam, 1958.
- P. Stein: *Die Orestie des Aischylos*. Hrsg. von B. Seidensticker. München: C. H. Beck, 1997.
- O. Werner: *Aischylos. Tragödien und Fragmente*. Übers. und mit Erl. [...] hrsg. von O. W. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1966.
- U. v. Wilamowitz-Moellendorff: *Griechische Tragödien. Bd. 2: Orestie*. Berlin: Weidmann, "1929.

Weiterführende Literatur

- J. J. Bachofen: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der Alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Basel 1897. [1861.] – Auch in: J. J. B.: *Gesammelte Werke*. Mit Benutzung des Nachlasses hrsg. von K. Meuli. Basel 1948. S. 171–263, bes. S. 177–230.
- A. Bierl: *Apollo in Greek Tragedy: Orestes and the God of Initiation*. In: *Apollo. Origins and Influences*. Hrsg. von J. Solomon. Tucson/London 1994. S. 81–96, 149–159.
- *Die Orestie des Aischylos auf der modernen Bühne. Theoretische Konzeptionen und ihre szenische Realisierung*. Stuttgart 1999. [1996.]
 - *Prädramatik auf der antiken Bühne: Das attische Drama als theatrales Spiel und ästhetischer Diskurs*. In: *Lücken sehen ... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Hrsg. von M. Groß und P. Primavesi. Heidelberg 2010. S. 69–82.
 - *Die Orestie auf der zeitgenössischen postdramatischen Bühne*. In: *Freiburger Universitätsblätter* 189 (9/2010) S. 31–74.
- H. Flashar: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. 2., überarb. und erw. Aufl. München 2009. [1991.]

- S. Föllinger: Aischylos. Meister der griechischen Tragödie. München 2009.
- S. Goldhill: Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia. Cambridge 1984.
- Reading Greek Tragedy. Cambridge 1986.
- J. Grethlein: Asyl und Athen. Die Konstruktion kollektiver Identität in der griechischen Tragödie. Stuttgart/Weimar 2003.
- A. Henrichs: Namenlosigkeit und Euphemismus: Zur Ambivalenz der chthonischen Mächte im attischen Drama. In: *Fragmenta Dramatica*. Beiträge zur Interpretation der griechischen Tragikerfragmente und ihrer Wirkungsgeschichte. Hrsg. von H. Hofmann und A. Harder. Göttingen 1991. S. 161–201.
- L. Käppel: Die Konstruktion der Handlung in der Orestie des Aischylos. Die Makrostruktur des »Plot« als Sinnträger in der Darstellung des Geschlechterfluchs. München 1998.
- H.-T. Lehmann: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991.
- Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M. 2001. [1999.]
- H. Lloyd-Jones: Erinyes, Semnai Theai, Eumenides. In: *Owls to Athens. Essays on Classical Subjects Presented to Sir Kenneth Dover*. Hrsg. von E. M. Craik. Oxford 1990. S. 203–211.
- C. Meier: Die Entstehung des Politischen bei den Griechen. Frankfurt a. M. 1980. [Siehe bes. S. 144–246.]
- Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988. [Siehe bes. S. 113–156.]
- G. Rechenauer: Der tragische Konflikt und seine Lösung in der Orestie des Aischylos. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 68 (2001) S. 59–92.
- K. Reinhardt: Aischylos als Regisseur und Theologe. Bern 1949.
- A. H. Sommerstein: Aeschylean Tragedy. Bari 1996.
- G. Thomson: Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Ursprünge des Dramas. Berlin 1985. [Engl. Orig.-Ausg.: London 1941.]
- S. Tilg: Orestes. In: *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. von M. Moog-Grünwald. Stuttgart/Weimar 2008. (Der Neue Pauly. Suppl.-Bd. 5.) S. 512–521.

- F. I. Zeitlin: The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus' Oresteia. In: Transactions of the American Philological Association 96 (1965) S. 463–505.
- Dynamics of Misogyny: Myth and Myth-Making in the Oresteia. In: Arethusa 11 (1978) S. 149–184.

Nachwort

Aischylos und seine Verankerung als Bürger im Athen der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.

Aischylos gilt als der Vollender der Tragödie, die sich aus rituellen Vorformen rasch weiterentwickelt hat. Geboren wurde er 525/524 v. Chr., also kurz nach dem Tod des Tyrannen Peisistratos (528/527), der wohl erst im Jahr 534 Wettkämpfe für dithyrambische und tragische Choraufführungen an den von ihm geschaffenen Städtischen Dionysien eingerichtet hatte, also unter der Herrschaft von dessen Söhnen Hippias und Hipparchos. Aischylos, von höchster adeliger Abkunft, stammte aus dem Demos Eleusis, dessen Mysterienkult Peisistratos ebenfalls unter die Obhut Athens gebracht hatte. Das Leben des Tragikers bis zu seinem Tod im Jahr 456 bzw. 455 fällt auch sonst mit den bedeutendsten Entwicklungen der athenischen Geschichte des ausgehenden 6. und der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. zusammen. In früher Jugend erlebte Aischylos den Sturz der Tyrannis und die Reformen des Kleisthenes, bei denen die Demokratie ihren Ausgang nahm. In seiner Mannesblüte kämpfte er in den entscheidenden Schlachten gegen die Perser, also in Marathon (490), Salamis und Plataiai (480/479).

Zudem trug er einen Anteil an Athens Aufstieg im Delisch-Attischen Seebund und er erlebte in den Jahren 462/461 v. Chr. schließlich die Reformen des Ephialtes. Damit war plötzlich die Vorherrschaft des Adels im isonom-demokratischen System gebrochen und der Weg zur radikalen Demokratie frei. Ephialtes' Umsturz führte zu bürgerkriegsähnlichen Unruhen, in denen dieser selbst ums Leben kam. Sein Mitstreiter Perikles, der bereits 472 die aufwendige Chorausstattung von Aischylos' *Persern* finanziert hatte, stieg nun zur entscheidenden politischen und geistigen Figur auf. Bis zum Tod des Ais-

chylos vollendete Perikles die Demokratie, entmachtete den Adel endgültig, gewährte den Zeugiten den Zugang zum Archontat und führte das Tagesgeld für die Ausübung der demokratischen Bürgerpflichten ein.

Aischylos' Bühnendebüt, das zwischen 499 und 496 v. Chr. zu datieren ist, fiel mit den ionischen Aufständen zusammen. Seinen ersten Bühnensieg feierte er 484, also zwischen den militärischen Einsätzen in Marathon und Salamis. Die Perser-Erfahrungen im panhellenischen Abwehrkampf verarbeitete er in den *Persern*, seinem frühesten erhaltenen Stück. Die *Perser* versetzten eben vergangene Zeithistorie (Salamis und Plataiai) ins mythische Gewand und überführten die traumatischen Gewaltexzesse aus der Perspektive des persischen Gegners unter den tragischen Mechanismen von Schicksal und Verblendung ins kollektive Gedächtnis. Nur zwei Jahre vor seinem Tod gipfelte Aischylos' Werk in der einzig erhaltenen tragischen Trilogie, der *Orestie*, zu der er abschließend das Satyrspiel *Proteus* verfasste. Alles zusammen ergibt die typische Form der Tetralogie.

In der reif- und spätarchaischen Zeit war Aischylos schon in jungen Jahren hochberühmt. So pflegte er unter anderem Kontakte zum Hof des Tyrannen Hieron I. von Gela und Syrakus – das sizilische Gela sollte später sogar sein Sterbeort werden. Zu den Zeitgenossen und Kollegen, mit denen er in Kontakt stand, zählen vielleicht noch Anakreon und Lasos, dann Simonides, Bakchylides und vor allem Pindar, mit dessen Stil sein eigener viel gemein hat. Von den etwa 80 Tragödien, die Aischylos in seinem Leben verfasste, haben sich nur sieben erhalten (drei davon bilden die *Orestie*). Alle drehen sich um Krieg und Gewalt (besonders die *Perser*, *Sieben gegen Theben*, *Hiketiden* und *Orestie*). Die *Hiketiden* behandeln speziell die Verwicklungen, die um ein Asylverfahren entstehen. Die *Orestie* wirft eine welthistorische Sicht auf eine Entwicklung, die

von der Verkettung von Rache und Widerrache im Hause des Atreus bis zur Lösung des verhängnisvollen Automatismus reicht. Zuletzt wird im *Prometheus* der Zivilisationsfortschritt sogar innerhalb des höchsten, das kosmische Weltsystem verkörpernden Gottes Zeus auf der tragischen Bühne gezeigt. Die Echtheit des Stücks wird freilich aufgrund zahlreicher sophistisch anmutender Elemente immer wieder angezweifelt.

Aischylos' Biographie und dichterisches Schaffen sind ganz eng mit seiner Bürger-Existenz in der demokratischen Polis verflochten. Nichts an seinen Dramen ist *l'art pour l'art*, sondern gerade die großen trilogischen Entwicklungsentwürfe leuchten auf der Folie des fernen Mythos Handlungsoptionen für die Gegenwart aus. Mythische Könige werden mit dem Volkswillen konfrontiert. Wiederholt gilt es abzuwägen zwischen dem Wohl des Herrscherhauses und der Rettung der ganzen Bürgerschaft. Kurzum, das demokratische Athen hat, wie Christian Meier gezeigt hat, die Tragödie im umfassenden Sinne als politisches Medium, also zur Vertiefung und Problematisierung von Handlungszusammenhängen, geradezu gebraucht. Die »mentale Infrastruktur« erforderte es, grundlegende Fragen, die alle Bürger im Polis-Leben betrafen, auf der mythisch enthobenen Ebene durchzuspielen. Denn im demokratischen Prozess war die Volksversammlung für solche allgemeinen Grundsatzdebatten nicht der geeignete Ort, da die Bürger dort nur über Tagesgeschäfte mit Ja oder Nein abstimmen konnten.

Die *Orestie* und die teleologische Geschichtsphilosophie

Die *Orestie* des Aischylos handelt von Grundfragen der menschlichen Existenz und gehört zu den tiefgründigsten Texten, die jemals geschrieben wurden. Seit der ersten Auf-

führung im Jahr 458 v. Chr. im Dionysostheater Athens bis zum heutigen Tag hat der Tragödienzyklus eine ungeheure Wirkung ausgeübt.

Nach Algernon Charles Swinburn, einem englischen Dichter in der viktorianischen Zeit, ist die Trilogie »perhaps the greatest achievement of the human mind«. Goethe nannte die *Orestie* »das Kunstwerk der Kunstwerke«, zumindest galt es ihm »als ein höchst musterhaftes«. Für Goethe ging es noch um die Verbindung von poetischer Form und exemplarisch sittlichem Inhalt eines umfassenden Humanismus. Mit dem Anbruch des 19. Jahrhunderts wurde die *Orestie* zu einem Schlüsseltext philosophischer und kultureller Reflexion der Moderne. So verleihte zeitgleich mit dem Aufkommen evolutionärer Überlegungen die einzig erhaltene antike Trilogie zu einer Theoriebildung im Sinne eines umfassenden Fortschritts der Menschheit. Doch müssen wir uns in Acht nehmen, moderne Fortschrittsideologie auf ein antikes Werk zurückzuprojizieren.

Die *Orestie* gilt als »ein Meisterstück von Parteilichkeit und Ungerechtigkeit« (Franz Grillparzer). Aischylos ist Dramatiker, er spitzt zu, um Wirkung zu erzielen. Doch darf man den Kampf der Gegensätze, die sich schließlich im Prozess der *Eumeniden* auftun, nicht mit geschichtsphilosophischen oder gar anthropologischen Entwicklungen gleichsetzen. Vielmehr dient Aischylos' Fokussierung auf einen Konflikt zwischen Uraltem und Neuem, einer älteren, chthonischen Göttergeneration und einer jüngeren, olympischen, wobei jene für Blutrache, Kopfab schneiden, Verstümmelung, Lynchjustiz, diese für zivilisatorisch fortgeschrittenes Gerichtswesen steht, der dramatischen Überzeichnung. Dementsprechend steht Monströses dem Schönen gegenüber, Dunkles-Erdhaftes dem hellen Licht und dem zivilisierten Geist, Weibliches dem Männlichen, urmütterlicher Kommunitarismus dem patrilinearen Familienmodell in einem entwickelten Staatswesen.

Nichtsdestotrotz wurde im geistigen Klima des 19. Jahrhunderts die Trilogie für Hegel zum geschichtsphilosophischen Strukturmodell des Dreischritts von These, Antithese und Synthese, in der die Gegensätze harmonisch unter dem Weltgeist des Zeus aufgehoben werden. Von ihm beeinflusst wurde Johann Jakob Bachofen, der die *Orestie* als Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat las. Johann Gustav Droysen erkannte darin eine Entwicklung von der Blutrache zur Rechtsstaatlichkeit und Karl Otfried Müller die Ablösung von chthonischen zu olympischen Religionsvorstellungen. Bachofen wurde zum Vorboden moderner Gender-Deutungen, wie sie z. B. Froma Zeitlin hervorbrachte, die eine im Stück kaschierte Rebellion der Frau und die frauenfeindliche Haltung der athenischen Gesellschaft ausmachte, die in den *Eumeniden* mythisch besiegelt werde. Friedrich Engels erklärte wiederum Bachofens Übergang vom Matriarchat zum Patriarchat auf der Grundlage der marxistischen Ökonomie mit der Einführung des Privateigentums, das an diesem historischen Punkt das Gemeineigentum ablöste. George Thomson betrachtete folgerichtig die *Orestie* als einen Grundtext des Historischen Materialismus. Er sah darin die Entwicklung von der Stammesordnung zur demokratischen Polis, die im Kommunismus der klassenlosen Gesellschaft gipfeln würde. Marxistische Ansätze wurden im 20. Jahrhundert schließlich abgelöst von liberalen Projektionen einer Entwicklung von der Vendetta zum Rechtsstaat und von Ungleichheit zu sozialer Gerechtigkeit.

Deutlich wird sichtbar, wie die zeitlich gebundene Weltanschauung in die Interpretation dieses kanonischen Textes der Weltliteratur einfließt. Mit dem Aufkommen des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion versuchte man das Finale der ›großen Erzählung‹ nur mehr als göttliche Manipulation zu entlarven. Alle Konfliktseiten beanspruchen nach Simon Goldhill den Schlüsselbegriff der *dike* in seiner Vieldeutigkeit

für sich, dessen Bedeutung im Griechischen zwischen »Rache«, »Prozess«, »Recht« und »Gerechtigkeit« schwankt. Zynische Einflussnahme und übergroße Brüchigkeit in der Aussage auszumachen, so Jonas Grethlein, ist freilich in diesem Fall anachronistisch, zumal im Unterschied zur Moderne weder eine feste Rechtsnorm im klassischen Athen besteht noch eine hegelianische Synthese zu erwarten ist. Vielmehr ist das versöhnliche Ende durchaus ernst gemeint, worauf die Öffnungsstrategien auf das aktuelle Athen von 458 v. Chr. hinweisen. Die Risse resultieren vielmehr aus der damaligen agonalen Gerichtspraxis, wobei Aischylos bereits erste sophistische Übersteigerungen der rhetorischen Praxis zur Schau stellte.

Die *Orestie* als Bearbeitung der historischen Situation von 462/461 v. Chr.

Aufgrund der fragwürdigen Überlagerung mit modernen Theoremen, die allerdings die Aktualität des Stoffes belegen, ist es methodisch sinnvoller, das Stück nach Christian Meier vom eigenen Zeithorizont her zu analysieren. Das einschneidende Ereignis in der athenischen Geschichte war Ephialtes' Umsturz in den Jahren 462/461 v. Chr., der vor allem die Entmachtung des Areopags zur Folge hatte. Das angestammte Verfassungs- und Kontrollorgan lag lange Zeit ganz in den Händen der aristokratischen Schichten. Nach einem Archontat hatte man als Eupatride dort lebenslänglichen Einsitz und war neben der Gerichtsbarkeit in vorsätzlichen Mordfällen seit den Kleisthenischen Reformen auch dafür zuständig, die demokratischen Institutionen, vor allem die Volksversammlung, zu kontrollieren. Nur die angestammte Funktion der Blutgerichtsbarkeit blieb nach den revolutionären Unruhen erhalten. Der Adel verlor also seine Vorrangstellung endgültig. Damit stand

das athenische Volk freier Bürger vor einer ganz neuen Situation. Vertraute Sicherheiten und Machtstrukturen waren dahin. Plötzlich war man ganz auf sich gestellt.

Kurz davor war Kimon, der führende Politiker der Adelsfraktion, der seine Außenpolitik in Anknüpfung an die erfolgreiche Perserabwehr an dem Interessenausgleich mit dem aristokratischen Sparta orientierte, nach einem Fehlschlag durch Scherbengericht verbannt (ostrakisiert) worden. Bei einer militärischen Operation, in der er Sparta zu spät Unterstützung anbot, erlitt Athen eine Demütigung, da Sparta die Hilfe nicht mehr annahm. Ephialtes und sein Kreis leiteten daraufhin eine außenpolitische Umorientierung ein. Man wandte sich von Sparta ab und verbündete sich mit Argos. In der Folge dieses radikalen Politikwechsels drohte ein Bürgerkrieg auszubrechen. Ephialtes kam in den Unruhen um. Daraufhin übernahm Perikles in diversen Archontaten als *primus inter pares* die neue Führungsrolle, indem er als Adeliger mittels Rhetorik die Klaviatur des demokratischen Diskurses geschickt bespielte. Die Macht des Areopags wurde weiter eingeschränkt, und zugleich versuchte man durch Selbstinszenierung und aggressive Politik nach außen die Einheit der Polis nach innen zu beschwören und zu festigen. Man betonte Athens Führungsrolle in neuer außenpolitischer Konstellation, die das auf einem aristokratischen Beziehungsgeflecht von Freundschaften beruhende System des Gleichgewichts zwischen Sparta und Athen beendete. Gemeinschaft im Inneren wurde nun durch expansives, gegen Sparta gerichtetes imperialistisches Machtstreben hergestellt. Zugleich sollte eine Politik der Versöhnung die inneren Gegensätze ausgleichen, was vor allem durch Anmut, Selbstinszenierung und *peitho* (»Überredung«) geschah.

Unschwer kann man erkennen, wie der politische Dichter Aischylos diese Sattelzeit von 462 bis 460/459 kurz danach,

458, in der *Orestie* verarbeitete. Die Erinyen, die als Vertreter des Alten in ihrer Macht eingeschränkt werden, verweisen in Ansätzen auf Kimons Fraktion und die ewig Gestrigen im Areopag, der seinen angestammten Vorrang nicht aufgeben wollte. Orest, von dessen Geschlecht sich auch die Eupatriden herleiten, und Pylades im Verbund mit Apoll und den jüngeren Göttern stellen einen Bezug zu Ephialtes und Perikles her, den Kräften des Neuen, die sich als Aristokraten auf die Seite der Demokratie schlugen. Athenes »Position des Dritten« weist schließlich strukturelle Ähnlichkeiten mit Perikles' neuem Politdiskurs auf.

Anpassung des Stoffs und Vorlagen

Dementsprechend passt Aischylos den seit Homer tradierten Mythos an, indem er die *Orestie* aus verschiedenen Traditionen und Vorlagen speist. Um die neue Allianz zu untermauern, ist Orests Heimat nun in Argos und nicht in Mykene oder Sparta lokalisiert. Die aktive Rolle Klytaimestras beim Mord an Agamemnon wird hervorgehoben, um die Hinterlist des weiblichen Geschlechts und die sich daraus ergebende Notwendigkeit des Muttermords zu betonen. Apoll unterstützte schon bei Stesichoros und in der 11. *Pythischen Ode* Pindars seinen Schützling Orest. Auch das Orest gewährte Asyl in Delphi ist in einigen Mythenvarianten bereits vorgegeben, ebenso die Verbindung Orests mit Athen (Homer, *Odyssee* 3,306 f.). Als Begründungssage für den Brauch, dass man an den Choen, dem unheimlichen Mitteltag der Anthesterien, isoliert und wortlos aus einem riesigen Krug Wein zechte, gibt Euripides in der *Iphigenie bei den Taurern* an, dass Orest an diesem Tag nach seiner Mordtat als unreiner Gast in Athen ankam. Aischylos bezieht sich indirekt auf diese bereits bestehende Sagen-

variante. Gerichtsszenen am Areopag, vor allem die Causa des Ares, der Halirrhothios, den Sohn des Poseidon, tötete, weil sich dieser an seiner Tochter Alkippe vergangen hatte, präfigurieren den Mordprozess Orestes; Ares wurde von Poseidon angeklagt, aber ebenfalls freigesprochen. In Athens Vorzeit besetzten schon einmal primordial anmutende, einem mythischen Matriarchat angehörige Frauen den Areopag, nämlich die Amazonen, worauf sie von Theseus besiegt wurden. Schließlich überliefern athenische Lokaltraditionen, dass die Semnai Theai (die »Ehrwürdigen Göttinnen«) in einer Schlucht am Areopag hausen. Diese sind mit den Erinyen strukturell identisch, was für die Verwandlung der Erinyen in die »Wohlgesinnten« (Eumeniden) fruchtbar gemacht wird.

Der Sinn der Trilogie

Insgesamt zeichnet die *Orestie* weder eine geschichtsphilosophische Entwicklung nach noch thematisiert sie, wie man häufig fälschlich nachlesen kann, einen Wandel von der Blutgerichtsbarkeit zum Rechtsstaat. Daher verändert sich Zeus im Laufe des Stücks nicht und ebensowenig bringt das eingesetzte Gericht eine Lösung, sondern verstärkt sogar noch den Konflikt, so dass die gesamte Polis Athen in ihrer Existenz bedroht wird. Die Überwindung der Krise geschieht erst im letzten Teil durch Athenes geschickte Überredung, welche die Einbindung und den Wandel der erbosten Gegnerinnen zur Folge hat. Entscheidend ist also die theatrale Inszenierung eines Handlungsablaufs, der von übelsten Verwerfungen, einer archaischen Ausweglosigkeit der Verstrickung in Rache und Widerrache, zum Ausgleich im aktuellen Athen führt. Das Spiel mythopoeistischer Qualität verklart die geschichtliche Rolle der Polis, in der es aufgeführt wird: Durch theatral lebendig gemachte

Gründungsmythen werden die neue Rolle des Areopags, das Bündnis mit Argos und der Kult der Semnai zeitlich auf die aktuelle Gegenwart der Spielsituation von 458 v. Chr. hin geöffnet und damit affirmiert. Örtlich und zeitlich zoomt man das Spiel von der trojanischen Sage, also von der Rückkehr des heroischen Griechenführers Agamemnon nach Argos, an Athen und die Gegenwart heran. Ziel und Höhepunkt ist die mythisch überhöhte, mit ihrer Göttin Athene identische Polis, deren aktuell führende Exponenten mit olympischer Anmut und Überredungsgabe den Willen nach Ausgleich in die Tat umsetzen. Die Selbstinszenierung Athens, die auch in einigen Praktiken, die vor den eigentlichen Aufführungen an den Städtischen Dionysien ausgeführt werden, eine Parallele findet, basiert auf der theologisch, mythisch und rituell begründeten Autorität der Macht, die mittels Schrecken und Überredung die Koordinaten auf der Achse von Feind- und Freundbeziehungen neu definiert. Auf dieser Basis wird nach der drohenden Krise das Gemeinschaftsgefühl auf den neuen und zugleich uralten Grundlagen gestärkt. Das neue demokratische Athen begründet sich somit im theatralen Prozess direkt vor seinen im Theater versammelten Bürgern, wobei das Spiel die Einigung und Versöhnung nach innen und die Machtgröße nach außen in Szene setzt.

Der Plot und die besondere Poetik der *Orestie*

Anstatt moderne geschichtsphilosophische Entwicklungsmodelle über den antiken Text zu stülpen, scheint es aufschlussreicher, die Trilogie als multimediale Performance und als Theaterspiel zu verstehen. Die Geschichte (*story*) um Orest, die mythische *fabula*, ist jedem Zuschauer sowie auch uns weitgehend bekannt. Wesentlich komplexer ist der Plot, wes-

wegen ich für das bessere Verständnis einen detaillierten Handlungsablauf ans Ende des Nachworts stelle (s. »Handlungsschema der *Orestie*«). Entscheidend ist, wie Aischylos die *Orestie* als Dramenzyklus konzipierte und in Szene setzte. Trotz der Wirkmächtigkeit des Spiels, das deutlich auf dem Prinzip des Aufschubs beruht, ist die Handlung kaum wirklich dramatisch, zumindest wenn wir von Hegels Definition ausgehen, die unsere Vorstellung bestimmt. Denn auch in der *Orestie* gibt es weder eine große Spannung noch eine grundsätzliche, modellhafte »Kollision« von Standpunkten und Werten. Die Parteilichkeit wirkt hier nahezu farcenhafte aufgesetzt und übertrieben. Die Figuren weisen nur ansatzweise einen psychologischen Charakter oder modernen Subjektstatus auf, sondern im Gegensatz zum modernen, vom Naturalismus geprägten Theater manifestieren sie sich ausschließlich in der sprachlichen und theatralen Konkretisierung. Vor allem haben wir kaum eine dramatische Handlung in dem Sinne, dass eine Szene direkt aus der vorherigen hervorgeht, sondern lediglich bildgesättigte Szenen, die erst zum Ende hin eine zusammenhängende Aktion der Konfliktlösung eröffnen. Neuerdings erkennt man, dass die aischyleische Tragödie eher prädramatischer Natur ist, die zum Teil im Postdramatischen ihren Aufschluss erhält. Nach Hans-Thies Lehmann entzieht sie sich einer klaren Synthese. Die konstitutive Poetik des Leids und die Schönheit des Schreckens fungieren als sprachlich-bebildernendes Anreden gegen Schmerz, Scham und Schuld. Gerade auf der Grundlage der Vielstimmigkeit des Chors inszeniert man ein synästhetisches und multimediales Spiel metonymisch sich im Raum bewegender Bilder, die durch einen Mythos zusammengehalten sind. Die mythisch-rituelle Inszenierung zeichnet sich ferner durch ein Nebeneinander und eine mangelnde Hierarchisierung, durch Simultaneität, Dichte und Überfülle der Zeichen, durch Musikalisierung, Visualisierung,

Multimedialität und Körperlichkeit aus. Der Raum ist zum Publikum durchlässig.

Bei Aischylos, insbesondere im *Agamemnon*, dominieren der Chor und lyrische Soli über rein dialogische Sprechpartien. Der Chor öffnet sich zum Publikum; er ist »idealisierte Zuschauer« (August Wilhelm Schlegel) und die interne Polis-Öffentlichkeit, vor der etwas gespielt wird. Wie ein *shifter*, ein »Verschieber«, oszilliert er zwischen der Innen- und Außenperspektive sowie zwischen einer fiktional-mimetischen, auktorialen, gnomischen, deutenden und performativen Stimme. Wie lyrische Monodien verrätst er durch Vielstimmigkeit das Geschehen. Die Figuren stellen hauptsächlich das Leid aus und werden hier Träger eines innerlich wirksamen Mechanismus.

Mythische Determiniertheit geht mit aus freiem Willen gewähltem Handeln einher, wobei man, wie Lutz Käppel zeigte, stets in von alters vorbestimmte Verhaltensmuster verfällt. Vor allem geht in der *Orestie* nicht jeweils eine bestimmte Aktion im Sinne einer Ursache-Wirkung-Beziehung direkt aus der vorherigen hervor, die wiederum unmittelbar die Voraussetzung für die nächste darstellt. Anstatt eines logischen Kausalnexus stehen die Handlungsblöcke oft nebeneinander. In »kontrafaktischer« Weise rastet man in dem Megatext des Mythos stets in die feststehenden Patterns ein. In einem netzartigen Kontinuum pflanzt sich die vom Rachedaimon bestimmte Handlung fort. Die Figuren wählen aus einem Bündel von Faktoren aus und gelangen an den Handlungsverzweigungen auf die vorgespurten Pfade des Mythos, wobei die vielfältigen Kontexte, in die sie sozial eingebunden sind, ihre durchaus selbstbestimmten Entscheidungen beeinflussen. Handlung wird somit zu einem verzweigten Gewebe oder Deleuze'schen Rhizom.

Klytaimestras Mord an Agamemnon ist demnach weder

monokausal erklärt noch geht er direkt und einzig aus der Tatsache hervor, dass dieser die gemeinsame Tochter Iphigenie tötete. Vielmehr ist das ganze Handeln von Klytaimestra in ein multikausales Netz eingebettet, das sich zwischen dem ehebrecherischen Verhalten ihrer Schwester Helena gegenüber Menelaos, dem daraus resultierenden Rachefeldzug nach Troja, den dessen Bruder und ihr eigener Mann Agamemnon anführt, Agamemnons Verstrickungen in Hybris, seiner und ihrer eigenen ehelichen Untreue und der problematischen Beziehung des Bruderpaars Atreus und Thyest in der vorherigen Generation erstreckt, in der ebenfalls Ehebruch, Rache und Kindsmord vorkommen. Im Netz, das Klytaimestra im Bad über ihren Gatten wirft, um ihn brutal abzuschlachten, konkretisiert sich bildlich, theatral und zeichenhaft gewissermaßen das Geflecht der kausalen Möglichkeiten: es zieht sich nun über Agamemnon zusammen. In der zirkulären Logik des Mythos geht man in der Verwicklung des eigenen Handlungsgewebes, d. h. in der Verkettung von Rache und Widerrache, unter.

Der Plot ist in den ersten beiden Tragödien, besonders im *Agamemnon*, so wirr wie ein Wollknäuel und derart enigmatisch angeordnet, dass sich der Chor – wie auch meist der Zuschauer und heutige Rezipient – hoffnungslos außerstande sieht, »zu entwirren zu glücklichem Ende den Knäuel« (*Agamemnon* 1032). Das chaotische Geflecht löst sich erst im dritten Teil auf. Der Handlungsstrom schiebt zunächst das Ende auf, um es schließlich im letzten Stück triumphal zu erreichen. Überall finden sich selbstreflexive Markierungen, die die in der Handlung angelegte Teleologie unterstreichen: *telos*, *terma* – zunächst *proteleia*, zugleich das Wort für ein Ritual vor der Hochzeit, die selbst als *telos*, »Ziel«, des jungen Mädchens gesehen wird – finden sich auf dem Weg hin zur »Endlösung«, die durch die Charmeoffensive der Athene geschaffen wird. Der Zwang des Mythos, die unentrinnbare Kette von Tun und Lei-

den, wird in ein neuartiges mythopoetisches Erzählen in Szene gesetzt. Es ist zugleich der Weg von einer falschen, listigen *peitho* hin zu einer richtigen, d. h. göttlichen.

Der theatrale Erzählfluss erschöpft sich nicht im aktuellen Tun, sondern die tragisch-zirkuläre Verkettung wirkt auch bereits in der Periode, die der eigentlichen Spielhandlung vorausgeht. Da das Zeus-Gesetz der Verstrickung von Tun und Leiden eine anthropologische Konstante ist, basieren die tragischen Taten im Plotgewebe auf schon früheren. Aufgrund der zeitlichen Verschränkung mit der mythischen Vorgeschichte werden wir trotz der Trilogie in das Spiel von Drei plus Eins, also in das Muster einer Quaternio, gezogen. Danach folgt der vierte Schritt eigentlich nochmals im Satyrspiel *Proteus*. Die unbegrenzte Drei könnte man in der Vorzeit wohl ins Unendliche fortsetzen, da der Mensch mit seinem Tun stets auch Erleiden, Rache und Widerrache generiert, so dass die Handlungsschritte dann wie folgt aussehen:

Urzeit

[Die Zeit vor Atreus, die nicht mehr in der Rückblende genannt wird: Pelops, der Freier der Hippodameia, ermordet Myrtilos; Rache: Chrysippos, Pelops' Sohn mit einer Nymphe, wird von den aus der Verbindung mit Hippodameia hervorgegangenen Pelops-Söhnen Atreus und Thyest ermordet; Streit zwischen den Brüdern um die Herrschaft; Atreus verspricht Artemis, das beste Lamm aus seiner Herde zu opfern; Atreus möchte, als er ein goldenes Lamm dort findet, dieses verstecken und gibt es seiner Frau Aerope, diese aber ihrem Geliebten Thyest; die Herrschaft geht aufgrund einer List der Aerope mit dem Besitz des Lamms an Thyest; man verabredet, dass die Macht an Atreus zurückgegeben werde, falls die Sonne sich rückwärts bewege; Zeus veranlasst dies, und Atreus vertreibt Thyest.]

Vorgeschichte, die noch in der »Orestie« eingeblendet wird: Rache an Thyest für den Ehebruch mit dem Atreusmahl, bei dem Thyest die eigenen Kinder zum Verzehr vorgesetzt werden; Thyest möchte sich rächen; [Orakel: im Fall eines Inzests mit der eigenen Tochter Pelopeia wird das Kind Atreus töten; Aigisth, die Frucht dieser inzestuösen Vereinigung, wird mit dem Schwert seines Vaters Thyest ausgesetzt; Atreus sucht Thyest und findet Pelopeia, in die er sich verliebt und die er schließlich heiratet; Suche nach ihrem Kind; Atreus zieht das Findelkind auf; den erwachsenen Aigisth schickt Atreus zu Thyest, um ihn zu ermorden; Thyest erkennt sein Schwert und damit seinen Sohn; er schickt ihn zurück, um Atreus zu töten;] Agamemnon und Menelaos, Klytaimestra und Helena; Helenas Ehebruch mit Paris; Agamemnon und Menelaos wollen sich mit dem Feldzug nach Troja rächen, Agamemnon wird zum Anführer gewählt; er tötet ein (trächtiges) Tier (Hirschkalb, Häsin); Artemis fordert Kompensation durch den Opfertod Iphigenies; dafür Wind zur Ausfahrt.

Spielzeit der »Orestie«: Klytaimestra rächt den Mord an Iphigenie (und den Ehebruch mit Cassandra) mit dem Mord an Agamemnon und Cassandra; ihr Geliebter Aigisth hilft dabei; Orest rächt seinen Vater Agamemnon (und Klytaimestras Ehebruch) mit dem Mord an seiner Mutter und an Aigisth; im Geschlecht ist niemand mehr übrig: die Eri-nyen versuchen nun selbst den Muttermord mit dem Tod an Orest zu rächen; mit dem Eingreifen Apolls und der Weiterreichung nach Athen wird schließlich die Lösung durch Athene erzielt.

Am Ende der *Choephoren* kommt der Chor wie folgt auf den Dreischritt zu sprechen (1065–76):

So fegte nun über das Königshaus hin
der dritte Sturm,
orkangleich tosend, und kam zum Ende.
Die kinderverzehrenden machten den Anfang,
die unseligen Qualen,
zweitens dann eines Gatten Leiden, eines Königs:
Im Bad ermordet, so ging zugrund der Achaier
Kriegsherr,
nun aber kam als Dritter von irgendwoher ein Retter – oder
soll von Verhängnis ich reden?
Wo wird in der Tat zur Erfüllung kommen und wo
aufhören,
zum Schlafen gebracht, die Spannkraft des Unheils?

Man setzt also mit dem Atreusfrevel eine Generation davor ein, dann kommt die Spielhandlung, die Doppelmorde, die jeweils im Ekkyklema, in einer Rollbühne, ausgestellt werden. Orest ist der Dritte in der verhängnisvollen Reihe. In der Trilogie selbst ist also nur der Ausschnitt von einer Rache und der darauffolgenden Widerrache mit jeweils zwei Leichen und die drohende weitere Rache mitsamt der Lösung behandelt. Orest stellt bereits das Scharnier vom ersten zum zweiten Stück her, und die Erinyen, die sich zunächst noch als innere Verfolger nur vor Orests Augen zeigen, fungieren als Bindeglied zwischen dem zweiten und dritten Stück. Mit dem »dritten Sturm« ist die Geschichte also noch nicht zu Ende, aber schon wird danach gefragt, wo sich das Ziel einstellen könne. Die Antwort wird Apoll geben: Es kann nur Athen sein, das den Kreislauf des Schreckens in Argos überwindet und somit zum *telos* der gesamten Trilogie wird. Und in der Tat kommt die Kraft der *Ate* hier durch Athenes magische Zauberkraft des Worts zum Schlafen. Insgesamt sind nur drei Generationen paradigmatisch in einen welthistorischen Prozess der Ge-

schichte gestellt, wobei die beiden ersten in nuce die Welt von einer Urzeit bis nahe zur Gegenwart kondensieren, während das Finale die Perspektive auf das Hier und Jetzt, also das aktuelle Athen, öffnet.

Religionswissenschaftliche Hintergründe

Für die Verzahnung und Handlungslogik sind zudem kulturelle und religionswissenschaftliche Faktoren von Bedeutung. Die Erinyen sind auch in den beiden ersten Stücken aktiv. Sie sind das Prinzip der Rache und Gerechtigkeit, die das Zeus-Regime stützen. Klytaimestra ist zunächst deren ausführendes Organ, der verkörperte Daimon, der aufgrund der Vorgeschichte der ermordeten Tochter handelt. Die Erinyen wirken vor allem auch durch die Toten, die Rache einfordern. Agamemnon ist somit in den *Choephoren* der heimliche Agent, über den die Vendetta vollzogen wird. Zunächst übt er auf Klytaimestra mittels eines Traums seinen Einfluss aus. Sie versucht nun alles, um die Verstrickung der Erinys zu stoppen. Sie tut dies unter anderem mit rituellen Mitteln, mit dem Gussopfer. Doch alle Besänftigungsversuche sind zum Scheitern verurteilt. Durch den Chor, der aktiv mitspielt und die noch jugendliche, unentschlossene Elektra beeinflusst, wird das Besänftigungsopfer zu einem Stärkungsopfer der toten Seele Agamemnons umfunktionalisiert. Klytaimestra hat er sich von Anfang an zum Handlungsträger auf Erden ausgesucht. Mit dieser Aktion leitet sie ungewollt ihr eigenes Ende ein. Der unendlich lange Klagegesang (Kommos) am Grab Agamemnons dient dazu, den Vater weiter zu aktivieren. Und nicht zufällig ist Hermes als Geleiter der Seelen von Beginn der *Choephoren* an als wichtige Helfergottheit genannt, die auch in den *Eumeniden* Orest nach Athen führen wird.

Die theatrale Umsetzung

Die beiden ersten Stücke verlaufen äußerlich parallel: Auf eine lange Vorbereitung folgen rasch die Tat, die Ausstellung der Opfer und ein Nachspiel, das zum nächsten Stück überleitet. Doch neben der Parallelität finden sich auch große Unterschiede in der Figurenkonstellation. Klytaimestra ist die Ausgeburt listiger *peitho* und verrätselster Doppeldeutigkeit, die ihr Ziel mit großer Intelligenz durchführt. In dieser Hinsicht dient sie als Kontrastbild zu Athene. Orest ist dagegen als Vertreter der nächsten Generation ein Anti-Held, ein unentschlossener und schwacher Jüngling an der Schwelle zum Erwachsenendasein, der stets der Führung bedarf. Neben Apoll und Pylades leitet ihn vor allem auch der Totengeist seines Vaters Agamemnon. Orests Plan ist wenig durchdacht; vor allem hat er sich die Bedeutung des Muttermords nie konkret ausgemalt. Als dann wieder Erwarten Klytaimestra den Palast öffnet, sitzt er nahezu in der Falle. Er kommt freilich spontan auf den klugen Einfall, dass er als Bote seines eigenen Todes gekommen sei. Auf diese Nachricht hin lässt Klytaimestra durch die Amme nach Aigisth rufen. Die gefährliche Lage kann der aktiv mitspielende Chor positiv beeinflussen, indem er der Amme aufträgt, sie möge Aigisth ausrichten, dass er ohne Begleitung seiner Waffenträger kommen solle. Dadurch kann Orest seine Tat ungehindert durchführen. Doch als er dann zum Mord an der Mutter schreitet, kommen ihm Skrupel. Pylades muss seinen Freund an das Gebot Apolls erinnern. Die tote Mutter wirkt dann erneut als Schatten (Eidolon) weiter, der die Rache als Erinyes vorantreibt. Da aber keine Familienmitglieder mehr als loyale Akteure vorhanden sind – die natürliche Option wäre Elektra gewesen, doch hat sie sich eindeutig auf der Seite des Vaters positioniert –, müssen nun die Erinyen selbst als Prinzip der Rache direkt ins Geschehen eingreifen. Apolls Reinigung brachte nur

eine partielle Lösung, eben das temporäre Einschläfern der Rachegeister. Das Eidolon der Klytaimestra weckt also die schlafenden Hunde und Vampire auf, worauf sie ihr Opfer weiter bis nach Athen verfolgen. Erst durch Athene kommt es zu einer Lösung. Dabei gefährdet sie zugleich durch den Groll der sich übervorteilt fühlenden Urwesen die Existenz der ganzen Stadt. Nur mittels ihrer göttlichen *peitho* können die wilden Wesen endgültig in dem neuen Assoziierungs- und Dissoziierungsverfahren umgestimmt werden, wobei sie insgesamt unter veränderten Vorzeichen ihr altes Wesen behalten. Die Umpolung von Furien zu Semnai funktioniert zugleich auf der Basis der grundsätzlichen Ambivalenz, die diesen chthonischen Wesen eigen ist. Die Dämonen des Todes werden grundsätzlich euphemistisch adressiert. Trotz ihrer Gewalt sind sie damit gleichzeitig für Segen und Wohlergehen zuständig. Durch ihre Umsiedlung und Neuausrichtung für die ganze Stadt, die damit nahezu kosmische Bedeutung erhält, wird das Negative des Schreckens nun nach außen gegen die gemeinsamen Feinde fruchtbar gemacht, was nach innen den Polis-Zusammenhalt bewirkt. Der Segen ist die Konsequenz der Umorientierung, die zugleich als Wachstum und Reichtum für alle gesehen wird. Die negativen, chthonischen Kräfte, die bei Hesiod gern durch Fesseln eingebunden werden, werden hier zunächst im Fesselhymnos (*hymnos desmios*) als Wesen dargestellt, die selbst ihr Opfer magisch fesseln. Auch Athene schafft es darauf, sie mittels bezaubernder Worte magisch zu binden. Die Wahrung ihrer Ehre und alten Funktion unter den neuen Koordinaten der Polis hat ebenfalls eine Einbindung in das theologische System Athens zur Folge, wobei die neuen Eumeniden zuletzt noch in purpurne Tücher eingewickelt werden.

Insgesamt kann man feststellen, dass alle Versuche seitens der Menschen, die Gewalt und die Kette der Rache einzudäm-

men, zu besänftigen und die negativen Auswirkungen zu heilen, zum Scheitern verurteilt sind. Euphemistische Beschwörung, rituelle Praktiken, magischer Gegenzauber oder *peitho* sind allesamt wirkungslos. Erst die Göttin Athene vermag in ihrer eigenen Polis die chthonischen Wesen, die theatrale Verkörperung der Gewalt, wirksam zu beruhigen und mittels ihrer Anmut und Überredungsgabe einzubinden.

Die Konstruktion einer welthistorischen Prozessualität wird umgesetzt in eine große theatrale Bewegung. Sie reicht von anfänglicher enigmatischer Undeutlichkeit, die in überlangen Chorpässagen und in einem lyrischen Solo der Kassandra im *Agamemnon* vermittelt wird, zu klarerem Spiel der Wiederrache in den *Choephoren* bis hin zum visionären Götterspiel einer Selbstinszenierung der aktuellen Polis Athen in den *Eumeniden*.

Einen Höhepunkt stellt die ausufernde Parodos des Chors der alten Männer im *Agamemnon* dar. Sie möchten von Klytāimestra den Grund der von ihr dargebrachten Opfer erfahren, doch die Palasttür bleibt verschlossen. In Anapästēn treten sie auf und beginnen über die Vorgeschichte zu rāsonieren (40–49):

Dies ist nun das zehnte Jahr,
seit Priamos' mächtiger Feind,
Menelaos, der Fürst, Agamemnon dazu,
mit doppeltem Thron von Zeus und doppeltem Szepter
geehrt, das starke Atriden-Gespann,
der Argiver Flotte, tausend Schiffe an Zahl,
aus diesem Land
ließ stechen in See als Hilfe im Krieg,
und stießen voll Zorn lautstark Kampfschreie aus,
so wie die Geier [...]

Der bildliche Vergleich geht über ins orakulöse Sprechen von zwei Adlern, die eine trächtige Häsin verschlangen. Zuvor unterstreicht der Chor seine autoritative Stimme (104 f.):

Ich bin befugt, zu singen vom günstigen Zeichen beim
Aufbruch
unserer Kriegsmacht [...]

Die göttliche *peitho* haucht ihm von göttlicher Seite die Macht seiner chorischen Worte ein. Auf verschlungenen, wirren Pfaden versetzt man sich auf Zeichen und Deutungen zum Zeitpunkt der Abfahrt zurück. Bild- und Deutungsebene, Signifikant und Signifikat verschmelzen zur polyphonen Unkenntlichkeit. Auf mysteriöse Weise werden Dinge, die erst später passieren, vorweggenommen: Das Bild der trächtigen Häsin verweist auf den Fall Trojas, der erst zehn Jahre später geschieht und zugleich von der Zukunft aus die Kompensation durch den Ritualmord an Iphigenie auslöst, der wiederum erst die Ausfahrt ermöglicht. Zugleich antizipiert das junge Tier das Mädchenopfer, das eigentlich erst zur Sühne dafür angesetzt wird. Eventuell ist es zugleich eine vage Anspielung auf das Opfer des Lamms, das Atreus der Artemis versprochen hatte. Die orakelhafte Deutung und Aufforderung zum Ritualtod der Jungfrau wird noch dazu von der in den Diskurs des Chors eingelesenen Stimme des Sehers Kalchas gegeben. Die mantische Stimme des Chors vermengt sich mit der detaillierten Wiedergabe der Äußerung des damals zuständigen Propheten und Zeichendeuters, obwohl der Chor gar nicht vor Ort gewesen war und selbst jetzt nur von der Plünderung Trojas ahnen kann.

Das Enigmatische wird vor allem auch durch die lyrische Stimme Kassandras transportiert. Sie schweigt lange – die typische Technik des Aischylos, die in den *Fröschen* des Aristo-

phanes (405 v. Chr.) verlacht wird –, bis sie in ihre Klage ausbricht. Während der Chor seine seherische Gabe nur auf die Vergangenheit bis zum Ausgangspunkt der inneren Spielhandlung erstrecken zu lassen vermag – damit kann die Vorgeschichte bis zum entscheidenden Opfertod Iphigenies eingeblendet werden –, ist die Apollonpriesterin mit der prophetischen Fähigkeit ausgestattet, in die Zukunft zu blicken. Bekanntlich wird den Kassandrarufen kein Glauben geschenkt. Dies ist die von Apoll verhängte Strafe, dem sie die Liebesvereinigung verweigerte. Obwohl der Chor laufend schreckliche Vorahnungen äußert, ist er hier wie Klytaimestra darauf bedacht, den unheimlichen Klang, die *dysphemia*, zu unterdrücken, obwohl Cassandra immer deutlicher sagt, dass Agamemnon und ihr selbst die brutale Ermordung im »Menschenschlachthaus« (*Agamemnon* 1092) bevorsteht. Klytaimestras Sprache ist ebenfalls extrem ambivalent und auf andere Art rätselhaft, selbst wenn wir ihr verdecktes Spiel der List durchschauen. Zugleich verweist gerade im *Agamemnon* der Performance-Text immer wieder mittels musikalischer und choreutischer Elemente auf sich selbst. Insgesamt ist der *Agamemnon* ein *prooimion*, ein gewaltiger »Vor-Gesang«, der mittels Musikalität und Stimmen die unsichere, ambivalente Sprache, das enigmatische Fundament einer Vorzeit, vermittelt, bevor der Spielmodus sich in den *Choephoren* wandelt. Im Mittelpunkt steht hier die rituelle Performanz der Klage und der Libation im Kommos, der handlungsökonomisch eigentlich gar nicht nötig ist, da Orests Entschluss, die Rache durchzuführen, schon vorher gefallen ist. Lyrisch und performativ wird freilich die Gewalt eingehämmert und die heimliche Kraft der Erinys des toten Vaters beschworen. Während Stimmen und das Akustische in den beiden ersten Stücken eine große Rolle spielen, öffnet sich schließlich in den *Eumeniden* die Szenerie und aus dunklem Hör- wird lichtetes Sehtheater. Das Unbe-

schränkte, die unersättliche Verschränkung von Gegensätzen, die sich in der rätselhaften Sprache manifestiert, geht über in eine andere Darstellungsform, die das Beschränkte, die Klarheit der Sprache sowie das Ritual in seiner linearen Form als *telos* und die Aitiologie mit der Öffnung zur Aktualität ausspielt.

Der große Theatercoup

Den überraschenden Übergang zum Sehtheater zu Beginn der *Eumeniden* wollen wir genauer nachvollziehen. Nach dem Muttermord wird Orest plötzlich von Erscheinungen geplagt. »[...] dem Herzen nah ist Furcht / bereit, zu singen und zu tanzen zu des Zornes Melodie« (*Choephoren* 1024 f.). Bereits vorher wurde die böse Vorahnung wiederholt mit Bildern einer chorischen Gruppe von wilden Erinyen metaphorisch umschrieben. Auf einmal sieht Orest Wahnbilder, Frauen ähnlich den Gorgonen, weibliche Vampire, aus deren Augen Blut tropft. Der Chorführer interpretiert dies als psychotische Vorstellungen, hervorgerufen durch das Trauma der Tat. Orest betont freilich, er könne sie ganz real sehen, während sie für den Chor noch unsichtbar blieben. Apoll zwang ihn zur Tat, andernfalls drohte der Gott ihm selbst mit den Erinyen (*Choephoren* 278–285). Zugleich zeigte er ihm die rituelle Reinigung in Delphi als Ausweg an.

Delphi ist folglich der erste Handlungsort in den *Eumeniden*. Pytho betet vor dem geschlossenen Tempeltor zu diversen Göttern, wobei sie zunächst referiert, wie es in Delphi gelang, die chthonischen Götter der Vorzeit einzubinden. Apoll ist der vierte Orakelwahrager in einer Reihe von Vorgängerinnen. Die Seherin geht kurz hinein, kommt aber voller Entsetzen wieder auf allen vieren herausgekrochen und berichtet, was sie

innen erblickte: den Supplikanten Orest, umringt von grauen-
erregenden weiblichen Wesen, die Gorgonen gleichen und aus
deren Augen Blut tropft. Noch hat das Publikum die Monster-
gestalten nicht gesehen. Durch die bildhafte Beschreibung
wird der Ekel und das Grauen zunächst mit Worten transpor-
tiert. Pytho geht dann ab, das Tor öffnet sich und der bisher nur
als Vorstellung existierende Chor der abstrakten Racheperso-
nifikationen wird nun sichtbar. Wahrscheinlich wird die For-
mation mit Hilfe eines Ekkyklema herausgerollt und als Ta-
bleau des Horrors ausgestellt. Der Anblick sei, das besagt eine
antike Anekdote, so schrecklich gewesen, dass Zuschauerin-
nen auf den obersten Rängen einen Abgang erlitten. Die
furchtbaren Vampirfrauen schnarchen aber noch, da sie durch
Apolls Reinigung des Mörders partiell deaktiviert sind. Daher
stachelt sie der Schatten der Klytaimestra – Agamemnon war
hingegen trotz des langen Anrufs im Kommos der *Choephoron*
nicht zurück auf die Erde gestiegen – direkt an. Noch jagen die
Erinyen ihrem Opfer nur im Traum hinterher. Der Totengeist
der zu rächenden Klytaimestra, gewissermaßen eine Ersatz-
Erinye, weckt sie aus dem Schlaf. Nun wachen die Erinyen all-
mählich auf und werden langsam aktiv. Bald werden sie Orest
bis nach Athen verfolgen. Aus dem bildhaften religiösen Ab-
straktum wird also ein auf der Bühne real agierender Chor, der
den Sprechakt des Fluchs im Fesselhymnos (*hymnos desmios*)
stimmlich und tänzerisch ausagiert. In mehreren Schritten
wurde das Prinzip der Kausalität und Rache selbst erst wirklich
theatral und augenscheinlich, so dass nun um so mehr die Not-
wendigkeit besteht, die lebendige Verkörperung des Grauens
einzubinden.

Die Sichtbarwerdung von Zeichen

Die Sichtbarwerdung eines abstrakten Symbols oder Zeichens spielt im Laufe des Stücks auch sonst mehrmals eine Rolle. Das zunächst vom Wächter erwähnte Feuerzeichen wird von Klytaimestra in einer Bravourrede lebendig. Damit wird die unbegrenzte Flamme des Feuers, das gleichzeitig aufflackert und sich verzehrt, zum sie charakterisierenden Zeichen. Zugleich entzündet Klytaimestra überall auf der Bühne wirkliche Feueropfer, um den Sieg zu signalisieren. Das Gewebe des mäandernden Textes in der enigmatischen Parodos des *Agamemnon* und in Klytaimestras Sprechpartien konkretisiert sich im wirksamen Requisit des Purpurgewebes, auf das Agamemnon den Fuß setzen soll. Es symbolisiert zugleich die Blutspur ins Haus und nimmt den Mord vorweg. Aufgrund Klytaimestras listiger Überredung, die Bahn aus dem kostbaren Material zu betreten, überschreitet Agamemnon zugleich eine Grenze des Maßes, womit er sich den Neid und den bösen Blick der Götter zuzieht. Der rückkehrende Feldherr, der schon mit der Plünderung Trojas eine Hybris an den Tag legte, wiederholt diese theatral und symbolisch vor den Augen des Publikums. Zugleich wird die Rätselhaftigkeit der Sprache – das Wort *griphos*, »Rätsel«, bedeutet im Griechischen auch »Fischernetz« –, mit der Klytaimestra ihren Mann umgarnt, im Fischernetz manifest, das sie im Bad über ihn wirft, um ihn kaltblütig abzuschlachten. In diesen zeichengesättigten Bildern spiegelt sich also wie in einer theatralen *mise en abyme*, einem Bild im Bild, nochmals die äußere Situation. In ähnlicher Weise wird das zunächst von Klytaimestra angeordnete Gussopfer nach der Umpolung im Kommos performativ und konkret als Klage- und Bitt-Ritual in seiner Überlänge auf der Bühne ausgestellt und somit zum Zentrum der *Choephoren*.

Der böse Traum, der Klytaimestra zum Besänftigungsoffer

veranlasst, wird zunächst von Orest gedeutet, womit das Zeichen den Mord antizipiert. Das Saugen von Blutklumpen aus der Mutterbrust verweist auf das vampirhafte Wesen der Eri-nyen, deren rächende Funktion Orest real auf der Skene vertritt. Damit wird zugleich das Motiv der Mutter in den Vordergrund gerückt, wobei Orest offenbar die Tragweite des Muttermords noch gar nicht wirklich verstanden hat. Nach der Fassung seines übereilten Plans, sich als phokischer Fremder Zugang in den Palast zu verschaffen, um dann Aigisth zu ermorden, steht Klytaimestra plötzlich vor ihm. Spontan gibt Orest sich als Bote seines eigenen Todes aus und wird somit Zeuge einer erneut höchst ambiguen Reaktion der Mutter, die darüber sowohl Trauer als auch Freude zu empfinden scheint. Mit dem Auftritt der Amme, die nach Aigisth gesandt wird und auf der Bühne über den vermeintlichen Tod ihres Ziehkin- des klagt, wird das Thema des Mutterseins mittels der Erinnerung an die Mühen, welche die Pflege des Babys und die Stillung seiner fundamentalen Bedürfnisse mit sich brachten, weiter in den Vordergrund gerückt. Klytaimestra war Orest nie richtig Mutter. Doch als er schließlich Klytaimestra vor sich hat, entblößt sie beim Appell an ihren Sohn, vom Mord zu lassen, ihre Brust nun tatsächlich. Die Geste ist von so großer Eindringlichkeit, dass Orest plötzlich in seinem Entschluss unsicher wird und von Pylades zur Tat gemahnt werden muss. Auch hier untermalt das assoziative Gleiten des Schlüsselmo- tivs bis hin zum szenischen Ausstellen die emotionale Wirk- samkeit.

Eine weitere sehr sinnfällige Konkretisierung in den *Eume- niden* betrifft das zentrale Abstraktum der Trilogie, nämlich die *dike*. Das Wort besitzt im Griechischen zahlreiche Bedeu- tungen: »Gerechtigkeit«, »Prozess«, »Rache«, »kosmischer Aus- gleich« und vieles mehr. Alle Figuren versuchen sich das Kon- zept der *dike* anzueignen. Die Metapher der Stimmsteine im

Kontext von *dike* verwendet Agamemnon bereits bei seiner Ankunftsrede (*Agamemnon* 813–817):

[...]; die Götter nämlich hörten nicht die Klagepunkte aus
dem Munde der Parteien,
sondern legten ihre Stimmen ein zum Tod den Männern
und zu Ilions
Vernichtung in die Urne blutigen Geschicks,
im Urteil nicht unschlüssig; zum andern Stimmtopf
gegenüber
indessen kam die Hoffnung auf die Hand nur nah, [...].

Zu Beginn der *Eumeniden* schickt Apoll Orest nach Athen mit folgender Ankündigung (81–83):

dort werden Richter wir für deinen Fall und Worte haben
zu beschwichtigen und Mittel dann und Wege finden,
um ein für alle Mal dich zu befreien von deiner Qual.

Noch ist unklar, ob dies nicht lediglich die poetisch verschlüsselte Ankündigung einer Konfliktlösung darstellt. Zumindest wird deutlich, dass ein Urteil weniger auf einer rechtsstaatlichen Grundlage, sondern auf *thelxis*, auf verzaubernden, magischen Worten der rhetorischen Einbindung geschieht. *Thelxis* ist die Wirkung der Poesie, mit deren Sprache ausgestattet, Aischylos Athene, die höchste Instanz der Polis, auftreten lässt, um die Erinyen schließlich zu beschwichtigen. Doch entscheidet die Göttin zunächst nicht einfach selbst, sondern mit der Einsetzung des Areopags und der ganz konkret sichtbaren Stimmabgabe der ausgewählten Richter auf der Bühne wird die Unentscheidbarkeit selbst eines institutionalisierten gerichtlichen Verfahrens evident. Erst nach dem Votum gibt Athene das Prozedere bekannt: Freispruch auch bei Stim-

mengleichheit, wobei sie mitstimmt. Die Parteilichkeit des extrem agonalen Prozessverlaufs spiegelt die athenische Rechtspraxis wider. Athene legt zuletzt ihren entscheidenden Stein in die Urne des Freispruchs mit einem ebenfalls parteilichen Argument. Just ergibt sich nach Auszählung der Fall der Stimmengleichheit. Die menschlichen Richter haben eigentlich mit einer einzigen Stimme Mehrheit für die Verurteilung des Angeklagten votiert. Nur die Stimme von Athene, die sich als Leiterin des Verfahrens keine Neutralität auferlegt, sondern aufgrund ihrer Geburt und Stellung ganz eindeutig die Partei des Neuen und Männlichen ergreift, schafft den denkbar knappsten Freispruch. Damit zieht sie den Groll der um ihre angestammte Funktion gebrachten Erinyen auf sich. Als »Oberrichterin« geht es Athene offenbar längst um etwas anderes, nämlich diese Wesen für ihre Polis umzupolen. Dafür benötigt sie *thelxis* und *peitho*. Die Einbindung wird in der Schlusszene durch den Akt des Einwickelns in purpurne Gewänder und die Prozession in die unterirdischen Höhlen theatral sichtbar. Das feierliche Geleit als Reflex der Integration der Metöken in den Zug der Panathenäen, des wichtigsten Athene-Fests, schließt die theologische Überhöhung und Selbstinszenierung der neuen demokratischen Polis augenfällig ab.

Damit wird der nahezu rituelle Charakter des großen Spektakels nochmals evident: Wie in einem Fest der Ausnahme – die Städtischen Dionysien, der Aufführungsrahmen, stellen ein solches dar – wird vor der gesamten Polis die Auflösung und die nachfolgende Festigung der Ordnung gefeiert. In einem langem »Proöm« brechen die Gegensätze auf. Die Gewalt des Mythos manifestiert sich als Perversion des Opfers. Der feste Boden entgleitet, vermittelt in einer enigmatisch-ambivalenten Diktion. Eine Frau übernimmt aufgrund der Manipulation der Sprache und rituellen Praktiken die Macht. Die Gewalt setzt sich im weiteren Spiel fort und rückt schließlich an die aktuelle

Perspektive Athens heran, wo die Stadtgöttin die Krise, die sich zu einem kosmischen Konflikt im Götterapparat ausgedehnt hat, nämlich die nicht mehr zu entscheidende Entscheidung, mittels göttlicher Anmut und wundersamer Redegabe löst.

Rezeption und Nachleben

Die *Orestie* wirkte unmittelbar auf die beiden anderen großen Tragiker Sophokles und Euripides. Mit neuem Fokus auf die Figur von Orests Schwester Elektra, die in den *Choephoren* nur eine untergeordnete Rolle spielte, arbeiteten sie zur Zeit des Peloponnesischen Kriegs (431–404 v. Chr.) vor allem die pathologischen Charakterzüge als Folien zu den Auflösungerscheinungen in der athenischen Gesellschaft heraus. In Sophokles' *Elektra* steht die leidgeprüfte Psyche von Orests Schwester im Zentrum, die nach einer komplexen und metatheatralen Wiedererkennung – Orest trägt mit der Urne den Beleg seines eigenen Todes – den Bruder zur Tat drängt. Euripides kritisiert in seiner modernistisch-provokanten *Elektra* die Unwahrscheinlichkeit der aischyleischen Erkennungszeichen von Locke und Fußabdruck und betont den selbstzerstörerischen Hass des in die Ehe mit einem Bauern gezwungenen Mädchens, das sich Klytaimestras differenzierter Rechtfertigung gegenüberstellt. Zudem wird Elektras Entschlossenheit mit Orests Skrupeln kontrastiert. Im *Orestes* stilisiert Euripides Orest zum Anti-Helden, der nach der Tat zum Wahnsinn getrieben als terroristischer Kidnapper und Amokläufer wütet. In der *Iphigenie bei den Taurern* bringt Euripides die Nachgeschichte auf die Bühne und zeigt, wie Orest gemeinsam mit der von Artemis ins Barbarenland versetzten Schwester Iphigenie das schwierige Happy Ending des Raubs des Kultbildes gelingt, das zu seiner Lösung notwendig ist.

Shakespeares Hamlet in der gleichnamigen Rachetragödie ist in vielem ein Alter Ego des aischyleischen Orest. Eine intensive Auseinandersetzung mit der *Orestie* setzt dann vor allem im 19. Jahrhundert ein. Der aischyleische Held wird zum Sinnbild des modernen Subjekts, das von Selbstzweifeln und Rissen geprägt ist. Zugleich wird das Politische und Kulturgeschichtliche der *Orestie* von neuem erkannt, und sie avanciert zu einem Schlüsseltext philosophischer und kultureller Reflexion der Moderne. So verleitet, wie wir gesehen haben, gleichzeitig mit dem Aufkommen evolutionärer Überlegungen die einzig erhaltene antike Trilogie zu einer Theoriebildung im Sinne eines umfassenden Fortschritts der Menschheit. Auf ästhetischer Ebene wird die *Orestie* zum Modell für Richard Wagners *Ring der Nibelungen* und für seine Auffassung des Gesamtkunstwerks, die wiederum die Erneuerung des Theaters im frühen 20. Jahrhundert entscheidend beeinflusst. Mit der Entwicklung der Psychiatrie und Psychoanalyse werden die seelischen Qualen, die Orest bereits in den *Choe-phoren* mittels der ihn heimsuchenden, verinnerlichten Erinyen plagen, zu einem wichtigen Interessenschwerpunkt. Eugene O'Neills *Mourning Becomes Electra* (1931; dt.: *Trauer muss Elektra tragen*) ist für diese Freud'sche Sichtweise richtungsweisend, wobei mit der Verlegung des Stoffes in den amerikanischen Bürgerkrieg die Schicksalsdeterminiertheit und der Geschlechterfluch auf die seelischen Triebfaktoren übertragen werden. In Jean Paul Sartres *Les Mouches* (1943; dt.: *Die Fliegen*) beruht, vor dem Hintergrund der deutschen Besatzung und des Vichy-Regimes in Frankreich, Orests Rachetat auf einer bewussten und existentiell bedeutsamen Entscheidung gegen eine faschistische Tyrannei.

Auch auf der Opernbühne, in Musik und Tanz sowie in der Malerei, der Literatur und im Film lässt sich für die *Orestie* gerade im 20. und 21. Jahrhundert ein reges Nachleben feststel-

len (s. »Rezeption und Nachleben der *Orestie*«). Hervorzuheben sind die gleichnamige Oper von Darius Milhaud (1922; Text von Paul Claudel nach Aischylos) und das Chorwerk *Oresteia* für Bariton, gemischten Chor, Kinderchor und Kammerorchester von Iannis Xenakis (1965/66). Die filmische Adaption *O Thíasos* (dt.: *Die Wanderschauspieler*) von Theo Angelopoulos (1975) bringt diverse zeitliche und narrative Ebenen in poetischer Weise zusammen, während Pier Paolo Pasolini in *Appunti per un'Orestiade africana* (1969; dt.: *Notizen zu einer afrikanischen Orestie*) seine Theaterarbeit an der Trilogie von 1960 fortsetzt und in der Übertragung auf das postkoloniale Afrika zugleich das Scheitern seines marxistischen Fortschrittsglaubens filmisch als Hymne auf die archaische Urtümlichkeit inszeniert. In der modernen Malerei lässt sich Francis Bacon von der unvorstellbaren und grauenerregenden Gewalt der *Orestie* inspirieren. Auf dem Gebiet der Erzählliteratur hat die DDR-Autorin Christa Wolf mit *Kassandra* (1983) den Zeitgeist der gesamtdeutschen Leserschaft mit einer subtilen weiblichen Blickwinkelverschiebung von Agamemnon auf die junge Apollonpriesterin getroffen. Jüngst machte Jonathan Littells Roman *Die Wohlgesinnten* (frz. Orig.: *Les Bienveillantes*, 2006) Furore, in dem eine skandalöse SS-Karriere und die Geschichte des Holocausts auf der Folie von Orest und den *Eumeniden* nahezu pornographisch über fast 1400 Seiten ausgestellt werden.

Nicht zuletzt ist die direkte Inszenierung der Übersetzung des Originals auf der Bühne spätestens seit Pasolinis berühmter Fassung von 1960 ein entscheidender Faktor dafür, dass die *Orestie* einem breiteren Publikum als Schlüsseltext unserer Zivilisation und als Reflexionsraum präsent bleibt. In Deutschland wurde Peter Steins *Orestie* an der Schaubühne Berlin (1980) ein herausragendes Theaterereignis, das die Entwicklung zum Rechtsstaat vor dem Hintergrund der Erfahrung der

Bundesrepublik feierte. Ariane Mnouchkine gelang es mit ihrer Tetralogie *Les Atrides* (1990–92) in Frankreich, durch einen anthropologischen Zugang griechische Tragödie unmittelbar erlebbar zu machen, indem sie die Kluft zur Antike mit den fernöstlichen Spielmodi des Nô, Kabuki und Kathakali sowie mit exotischen Musikklangen und Chortanz überwand. Außerdem machte Romeo Castellucci die Inszenierung der Trilogie (1995) in Prato zum epochemachenden Experiment des postdramatischen Theaters.

Seit einiger Zeit avanciert die *Orestie* zum wohl beliebtesten tragischen Stück der Antike. Die beachtliche Bühnenpräsenz ist Beleg für ihre große Aktualität. Nach dem Fall der Mauer und dem Ende des Kalten Kriegs war der Krieg mehrere Male plötzlich wieder real und omnipräsent: Zahlreiche militärische Waffengänge, schreckliche Gemetzel und seit 9/11 zunehmend der islamistische Terror von Al-Qaida oder dem IS, der mit über Bilder verbreiteten Gräueltaten einer gnadenlosen Barbarei die Brüchigkeit unseres zivilisatorischen Fundaments deutlich werden lässt, werden zu modernen Folien, die die Trilogie heute so besonders wirkungsmächtig machen. Bei allen modernen Rezeptionen geht es um die nämlichen unbestimmten Problemfelder, die schon bei Aischylos markiert sind. Immer wieder thematisiert man die Spannung zwischen der rohen Gewalt, die sich zwischen Alt und Neu oder Weiblich und Männlich auftut, und einer sich auf Normen, Vernunft und ihr Gewaltmonopol berufenden Demokratie. Nicht zuletzt dank Kurt Steinmanns grandioser Übersetzung, nach der die längeren Passagen hier auch wiedergegeben sind, wird dieser Gründungs- und Schlüsseltext der westlichen Zivilisation in der deutschen Sprache weiterleben.

Handlungsschema der *Orestie*

I. Agamemnon

1–354: *Fackelzeichen mit Impuls zum ersten Handlungsblock. Verbreitung der Siegesbotschaft – hinterszenische Ursache bezogen aus dem Fall Trojas (zeitlich davor, örtlich im Off).*

1–39 Prolog: Wächter. Der Nachtwächter auf dem Dach des Atridenpalastes hält Ausschau nach dem aufflammenden Feuerschein, der ihm den Fall Trojas verkündet. Klytaimestra hat eine Feuerkette von Troja bis nach Argos eingerichtet, um sofort zu wissen, wann ihr Mann Agamemnon nach Hause kommen werde. Da sieht der Wächter plötzlich den Feuerschein und nach anfänglicher Freude, dass sein nächtlicher Dienst nun vorbei ist, deutet er das Zukünftige in düsteren Farben.

40–257 Parodos: Chor der argivischen Alten. Während der Wächter die unmittelbare Vorgeschichte des Atridenhauses erzählte, holt der Chor nun in seiner langen Parodos weit aus und berichtet in dunkler, enigmatischer Weise von den schon weiter zurückliegenden Ereignissen: Aufbruch der Griechen nach Troja, unterbrochen vom Hymnos an Zeus, der das Handlungsgesetz *pathei mathos* («aus Leiden Lernen») verkörpert, und die Opferung Iphigenies zur Versöhnung der Artemis und Beruhigung der Winde in Aulis vor der Ausfahrt – Zeichen und eingelesene Deutung des Kalchas (Perspektive von damals, vor zehn Jahren, bis zum augenblicklichen Zeitpunkt).

258–354 1. Epeisodion: Klytaimestra – Chorführer. Klytaimestra kommt vom Opfer und berichtet dem Chorführer von Trojas Fall, von dem sie über die von ihr installierte Feuerzeichen-Stafette weiß. Diese malt sie, Station für Station, lebendig und wortmächtig aus.

355–488 1. Stasimon: Chor. Die Wartezeit bis zu Agamemnons Ankunft wird zuerst mit einem Stasimon überbrückt. Der Chor dankt Zeus, der das Unrecht rächt. Thematisiert wird zudem Helena, der Grund des trojanischen Krieges. Sieger und Besiegte.

489–680: *Zweiter Handlungsblock. Herold: Bestätigung des Sieges und Ankündigung der Ankunft Agamemnons – hinterszenischer Impuls bezogen aus der Heimfahrt (zeitlich davor, örtlich im Off, zwischen Troja und Argos).*

489–680 2. Epeisodion: Herold – Chor – Klytaimestra. Agamemnon hat einen Herold vorausgeschickt, der nun erscheint. In drei Reden berichtet er auf verschiedene Art und Weise von Trojas Einnahme. Zuerst kommt eine Jubel- und Dankrede, dann ein Bericht über das Leid mit einem abschließenden Ausdruck des Stolzes: Agamemnon wird für die gelungene Durchführung des zehnjährigen Krieges gelobt. Da tritt überraschend Klytaimestra auf. Sie heuchelt dem Herold Freude über Agamemnons Rückkehr vor. Eine dritte Rede des Herolds berichtet von Menelaos, der verschollen ist (Impuls für das Satyrspiel *Proteus*).

681–781 2. Stasimon: Chor. Reflexionen über Paris und Helena: Eri-nys als Racheprinzip. Dieses Stasimon bringt die für die *Orestie* zentralen Begriffe *hybris* und *dike* ins Spielgeschehen.

782–974: *Dritter Handlungsblock. Ankunft Agamemnons – hinterszenischer Impuls aus der Eroberung und Heimfahrt. Der Bote übermittelt die Nachricht von der Treue der Gattin, was zu Agamemnons Arglosigkeit führt.*

782–974 3. Epeisodion: Ankunft Agamemnons. Übergang: Begrüßung des ankommenden Agamemnon durch den Chorführer (782–809). 810–974: Agamemnon – Klytaimestra. Agamemnons Rede ist von Angst und Vorsicht geprägt. Er wisse, dass den Sieger Neid verfolge. Auch wisse er um die zahlreichen Opfer für diesen Sieg. Klytaimestra spricht ihren Mann nicht direkt an, sondern wendet sich zuerst an den Chor und berichtet, wie sehr sie Agamemnon liebe und vermisst habe. Schließlich wendet sie sich doch noch Agamemnon zu und begründet Orests Abwesenheit. Klytaimestra überredet Agamemnon entgegen anfänglicher Widerstände, die Purpurtücher, die in den Palast führen, zu betreten. Er tut dies, nachdem er die Sandalen abgelegt hat, und empfiehlt die Kriegsge-

fangene Cassandra seiner Frau. Er geht in den Palast, Klytaimestra folgt ihm.

975–1034 3. Stasimon: Chor. Plötzlich in ihm aufsteigendes Bangen und unheilvolles Ahnen.

1035–1330: *Vierter Handlungsblock. Cassandra: Verbindung lediglich über Bühnenpräsenz der Seherin im dritten Handlungsblock – hinterszenischer Impuls bezogen aus der Eroberung und Heimfahrt (Blick in die Zukunft).*

1035–1330 4. Epeisodion: Kassandras Visionen. Klytaimestra – Chor – Cassandra. Klytaimestra tritt wieder heraus und versucht Cassandra ebenfalls ins Haus zu locken. Sie regt sich jedoch nicht. Klytaimestra geht wieder in den Palast. Doch nun beginnt die Apollonpriesterin Cassandra (als Strafe dafür, dass sie den in sie verliebten Gott betrogen hat, sollte ihren wahren Vorhersagen nie Glauben geschenkt werden) zunächst rätselhaft, dann immer deutlicher zu prophezeien und das schlechte Ende in einer Vision vorwegzunehmen.

1331–71 Chorpatrien. Choranapäste: Gedanken über den grauenhaften Daimon des Atreus-Geschlechts, der die Kette der Rache und Wiederrache auslöst (1331–42). Der Chor versucht Cassandra zu beruhigen, Cassandra jedoch läuft ins Haus. *Umschwung – Metabole: Einsatz der Choephoren.*

1343–71: *Peripetie als Umschlag zur Katastrophe.*

Da hört man schon Agamemnons Todesschreie aus dem Haus (1343–47). Chorreaktionen in zwölf Einzelstimmen (1348–71).

1372–1673: *Fünfter Handlungsblock. Mörder als neue Herrscher in Argos: Handeln als Folge der unmittelbar vorherigen Szene, des Mords an Agamemnon; s. vierten Handlungsblock (Ursachen aus Generation davor) – und Übergang zu den Choephoren.*

1372–1673 5. Epeisodion: Klytaimestra – Chor. Klytaimestra tritt jubelnd heraus. Der Chor ist über die Tat entsetzt. Klytaimestra verteidigt sich, wird jedoch vom Chor in die Enge getrieben; sie gibt am Schluss Aigisth, ihrem Liebhaber und Rächer seines Vaters

Thyest, die ganze Schuld. Disput um Ursachen. 1577–1673: Aigisth – Chor – Klytaimestra. Der Chor droht dem auftretenden Aigisth, der in der Rache triumphiert (Thyest-Hintergrund) und sich als Tyrann aufspielt. Klytaimestra geht dazwischen und möchte die unaufhaltsame Kette der Gewalt gern zum Halt bringen. Aigisth und Klytaimestra können eine Auseinandersetzung (*stasis*) mit dem rebellierenden Bürgerchor verhindern. Grimmig verweist der Chorführer auf Orest, der kommen wird, um die furchtbare Tat zu rächen.

II. *Choephoren*

1–305: *Erster Handlungsblock. Eintreffen des Orest bis zur Wiedererkennung der Geschwister: Impuls bezogen aus dem Agamemnon.*

- 1–21 Prolog: Orest – Pylades. Man sieht Orest und seinen Freund Pylades am Grabhügel. Er schneidet sich eine Locke für den Vater als Totenspende ab (Rest des Textes nur lückenhaft überliefert).
- 22–83 Parodos: Chor der ausländischen Dienerinnen der Klytaimestra – Elektra. Einzug des Chores, der mit Elektra auftritt. Als Choephoren (Weihguss-Spenderinnen) treten die Mädchen zum Grab, während Orest und Pylades sich verstecken, die Elektra erkannt haben. Klytaimestra hatte einen Alptraum, weshalb sie dem Chor zusammen mit Elektra befahl, dem ermordeten Gatten Agamemnon ein Trankopfer zur Besänftigung zu bringen.
- 84–151 Elektra – Chorführerin. Elektra und der Chor führen das Gussopfer unter Klagerufen aus. Doch Elektra, die wie der Chor der Position des Vaters zuneigt, überlegt, wie sie sich verhalten soll. Umpolung des Libationsrituals. Das Opfer wird mit dem Fluch gegen die Feinde und dem Segenswunsch für die Freunde des Hauses vollzogen; Beschwörung des toten Vaters.
- 164–305 Elektra – Chor – Orest. Wiedererkennungsszene. Elektra erkennt die Locke ihres Bruders. Zweifel und Hoffen; sie erkennt auch seine Fußspuren (183–211). Orest tritt mit Pylades aus dem Versteck. Die Geschwister erkennen sich wieder, und Orest berichtet vom

Orakelspruch des Apoll, der ihm den Muttermord unter Androhung schrecklichen Leids befohlen habe.

306–478/–509: *Zweiter Handlungsblock. Kommos: keine Entscheidung zur Tat – gleitend-assoziativer Übergang.*

306–478 Chor – Orest – Elektra. Ein überlanger Kommos am Grab des Vaters schließt sich an. Anrufung um Hilfe des Toten. Zugleich wird die Thematik des Muttermordes und der Rache verarbeitet. Eigener Entschluss zur Handlung wird performativ eingehämmert und lyrisch bekräftigt.

479–509 Orest – Elektra. Weitere Beschwörung des toten Vaters (Totengeist wird zum heimlichen Träger der Rache).

510–930: *Dritter Handlungsblock. Die Rachedurchführung: Planung, Probleme und spontaner Erfolg – indirekter Impuls über Geist des Vaters.*

510–584 Chorführerin – Orest. Bericht über Klytaimestras Traum, der zum Trankopfer am Grab führte: Sie sah einen Drachen, der aus ihrer Brust Blut sog. Orest gibt die Deutung: Er sei damit gemeint. Er entwickelt seinen rasch gefassten Plan, zusammen mit Pylades als Phoker verkleidet Einlass zu erhalten und dann Aigisth (und seine Mutter) zu erschlagen. Anschließend schickt Orest Elektra ins Haus. Er weiht den Chor als Verbündeten ein.

585–651 1. Stasimon: Chor. Der bevorstehende Mord wird vom Chor in einen weiteren Hintergrund mythologischer Exempla eingebettet und verteidigt.

652–782 Orest – Klytaimestra – Chor – Pförtner – Amme. Orest wird ins Haus gelassen. Überraschend erscheint nicht Aigisth, sondern seine Mutter Klytaimestra; Orest kommt spontan auf den Einfall, sich selbst als Bote auszugeben, der dem Haus die Nachricht vom Tod des Orest überbringt. Sie fällt in die Fänge der List und klagt um den toten Sohn (bis 718), wobei sie gleichzeitig hintergründig über das Ende der Bedrohung triumphiert. Alle gehen in den Palast. Klageanapäste (719–733). Die Amme Kilissa wird von Klytaimestra

nach dem Hausherrn gesandt. Die Amme kommt auf die Bühne und empfindet wirklichen Schmerz über den Tod ihres Ziehkindes Orest. Der Chor trägt ihr auf, Aigisth alleine, also ohne Wache, aus dem Königshaus zu holen (734–782).

783–837 2. Stasimon: Der Chor bittet um die Hilfe der Götter für die bevorstehende Tat.

838–934 Chor (838–871) – Aigisth – Orest – Klytaimestra – Pylades. Aigisth kommt und geht mit Orest ab in den Palast. Von drinnen hört man den Todesschrei. Dann versucht Klytaimestra ihren Sohn, der wieder herauskam, vom Muttermord abzuhalten: Sie entblößt ihre Brust, worauf der Sohn zögert; sein Gefährte Pylades greift ein und gemahnt an den Auftrag Apolls; Orest führt seine Mutter ebenfalls in den Palast.

Übergang der Chorführerin (931–934): *Metabole: Einsatz der Eumeniden und Haupt-Metabole (Umschwung) der gesamten Trilogie.*

935–972 3. Stasimon: Jubellied des Chors, das die Mordtat im Palast überbrückt. Dikes Sieg. Da öffnet sich das Portal.

973–1076: *Übergang zu den Eumeniden. Die sich konkretisierenden Erinyen und der Befehl Apolls, sich zur Reinigung nach Delphi zu begeben (Änderung des Ortes und Fortschreiten der Zeit).*

973–1076 Chor – Orest. Orest wird nun triumphierend mit den Leichen von Aigisth und Klytaimestra gezeigt. Plötzlich jedoch wird sein Geist verwirrt und Wahnbilder stellen sich ein. Gehetzt von (noch) unsichtbaren und nur ihm vor Augen stehenden Rachegeistern, den Erinyen, stürzt er aus dem Theater. *tritos cheimon* – nach dem Atreusmahl, dem Tod Agamemnons, nun der »dritte Wettersturm«: Wo und wann kommt das Unheil zu einem Ende (1065–76)?

III. Eumeniden

1–234: *Handlung in Delphi: Realer Auftritt der Erinyen als verbildlichtes Kausalprinzip – Impuls aus den Choephoren.*

1–63 In Delphi. Prolog: Seherin. Die Apollonpriesterin betritt den

282 Handlungsschema der *Orestie*

Tempel in Delphi und sieht am Altar Orest, der in der Hand noch das blutbefleckte Schwert hält; um ihn herum sind grässliche Monster geschart.

64–234 Apoll – Klytaimestras' Schatten – Chor der Erinyen – Orest. Die Tür öffnet sich: Apoll erscheint und sieht in seinem Tempel die in tiefem Schlaf schnarchenden Erinyen. Apoll schwört vor Orest: »Ich werde dich nicht verlassen!« Er rät zur Flucht nach Athen, wo sich schließlich ein Ausweg finden werde. Da steigt Klytaimestras Schatten auf und ermahnt die Rachegeister an ihre Pflicht, das Opfer weiterzuverfolgen. Diese erwachen langsam aus ihrem Schlaf (144–178). Apoll verjagt die Erinyen aus seinem heiligen Tempel (Auszug des Chors), Orest flieht nach Athen (179–234).

235–777: Handlung in Athen: Orests Ankunft bis Freispruch (Ortsveränderung zum Aufführungsort und Zooming-In: in alle Zukunft bis zur Aktualität von 458 v. Chr.).

235–306 Szenenwechsel nach Athen: Orest – Chorführerin. Orest tritt an das Kultbild der Athene (zwei Hilferufe an sie), der Chor der Erinyen nahm seine Blutspur auf und erreicht ihn bereits. Orest versucht sich kurz zu verteidigen, der Chor jedoch kreist ihn in Reigenformation ein (307–320).

321–396 1. Stasimon: Chor (erneuter Einzug). Magischer Chorgesang der Erinyen (»Fessel-Hymnos«), mit Hilfe dessen sie ihr Opfer in ihren Bann ziehen und wehrlos zu machen versuchen.

397–489 Chorführerin – Athene – Orest. Da erscheint Athene und ist über die Monsterwesen verwundert; sie stellt die Chorführerin zur Rede. Diese verteidigt sich, worauf auch Orest eine kurze Verteidigungsrede hält. Athene, der sie den Fall zur Entscheidung übertragen, erkennt die Ernsthaftigkeit und Problematik dieses Rechtsstreits. Wegen der Unentscheidbarkeit und Gefahr für die Stadt fasst sie den Plan, einen Gerichtshof, den Areopag, einzusetzen (470–489) (Gründungsgeschichte – *charter I*).

490–565 2. Stasimon: Der Chor der Erinyen sieht sich betrogen und betrachtet das neue Rechtsverfahren als Revolution, die ihre alte Stellung stürzt. Das *deinon*, Furcht und Gewalt seien positive Fakto-

ren; sie selbst seien Walterinnen der *dike*, die man nicht absetzen dürfe, sonst herrsche Anarchie.

566–777 Chor – Orest – Athene – Apoll. Prozess (566–680): Apoll tritt in der Gerichtsszene als Zeuge und Anwalt auf. Parteiisch zugespitztes Streitgespräch zwischen den Erinyen und Orest. Apoll spricht für Orest; biologisches Argument: Der Vater hat mehr Bedeutung als die Mutter, welche nur das Gefäß für den Samen darstellt; politisches Argument: Argos bietet sich als Bundesgenosse von Athen an (614–673) (Gründungsgeschichte – *charter II*). Apoll tritt ab. Athenes Rede über die Stiftung des Areopags (681–710); Beratung und Abstimmung; Athene stimmt für Orest und das Männliche; Verfahrensreglement (741); Auszählung: Orest wird mit dem denkbar knappsten Entscheid (Stimmengleichheit mit *calculus Minervae*) entsprechend der spät nachgeschobenen Regel freigesprochen (*Umschwung – Metabole I*). Orest gelobt aus Dankbarkeit die ewige Bündnistreue von Argos gegenüber Athen.

778–1047: Lösung und Versöhnung.

778–891 Kommos: Chor der Erinyen – Athene. Die erzürnten Erinyen drohen mit Gift und Verwüstung; Athene versucht sie in vier Anläufen zu überreden – Peitho: es war fair; Angebote der Aussöhnung und Versprechen auf einen Kult in Athen (Gründungsgeschichte – *charter III*). Der Chor ist freilich bitter enttäuscht und grollt darüber, eine solche Niederlage erlitten zu haben; sie betrachten dies als Umsturz der althergebrachten Ordnung.

892–1047 Chor der Erinyen – Chor der Geleitenden – Athene. Schließlich gelingt es Athene, die Erinyen zu beschwichtigen; sie geben ihren Groll auf (900) (*Umschwung – Metabole II*). Sie nehmen das Angebot an, sich in Athen niederzulassen und als Semnai (»Ehrwürdige«; vgl. Eumeniden, »Wohlgesinnte«) Gutes und Segenreiches zu bewirken. Zuletzt treten sie in Purpurtücher gehüllt und in einer feierlichen Prozession zusammen mit einem Chor von sie geleitenden Bürgern den Weg in ihre unterirdische Kultstätte am Areopag an. Segenswünsche und -lieder.

Rezeption und Nachleben der *Orestie* (in Auswahl)

1. Bühnenfassungen nach Übersetzungen (und Adaptionen)

- Hans Oberländer, 1900. Berlin, Theater des Westens, 24. November 1900. Übers.: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff.
- Paul Schlenther, 1900. Wien, Burgtheater, 6. Dezember 1900. Übers.: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff.
- Max Reinhardt, 1911/12. München, Musikfesthalle, 31. August 1911 / Berlin, Zirkus Schumann 25. Januar 1912 (ohne *Eumeniden*). Übers.: Karl Vollmoeller.
- Max Reinhardt, 1919. Berlin, Großes Schauspielhaus, 29. November 1919. Übers.: Karl Vollmoeller.
- Lothar Müthel, 1936. Berlin, Staatliches Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, 2. August 1936. Übers.: Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff.
- Gustav Sellner, 1951. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus, 29. März 1951. Übers.: Johann Gustav Droysen.
- Jean-Louis Barrault, 1955. Paris, Théâtre Marigny. Übers.: Paul Mazon.
- Pier Paolo Pasolini / Vittorio Gassman, 1960. Syrakus, Teatro Greco, 19. Mai 1960. Übers.: Pier Paolo Pasolini (Teatro Popolare Italiano).
- Luca Ronconi, 1972. Belgrad, Filmskijgrad Atelier, 20. September 1972 / Venedig, Cinema Arsenale, 6. Oktober 1972. Übers.: Mario Untersteiner.
- Luca Ronconi, 1976. Wien, Burgtheater, Februar 1976. Übers.: Johann Gustav Droysen.
- Peter Stein, 1980. Berlin, Schaubühne, 18. Oktober 1980 / Teatro Ostia Antica, 10.–13. Juli 1984. Übers.: Peter Stein.
- Peter Hall, 1981. London, Olivier Theatre, 28. November 1981 / Epidaurós, 18./19. Juni 1982. Übers.: Tony Harrison (National Theatre).
- Franco Parenti, 1985. Mailand, Salone Pier Lombardo, 16. November 1985. Übers.: Emanuele Severino.
- Hansgünther Heyme, 1988. Essen, Aalto Theater, 26. November 1988. Übers.: Ernst Buschor.
- Ariane Mnouchkine, 1992/93. *Les Atrides* (Euripides, *Iphigenie in Aulis*; Aischylos, *Orestie*). Paris, Cartoucherie de Vincennes, 16. Mai 1992.

Übers.: Jean Bollack (*Iphigenie in Aulis*), Ariane Mnouchkine (*Agamemnon*, *Choephoren*), Hélène Cixous (*Eumeniden*) (Théâtre du Soleil).

Romeo Castellucci, 1995. Prato, Il Fabbricone, 6. April 1995 / Dresden, Staatsschauspiel, Kleines Haus, Festival »Theater der Welt 1996«, 15. Juni 1996 (dt. Erstaufführung in ital. Sprache mit dt. Zusammenfassung). Übers.: Ezio Savino, nach Manara Valgimigli (Societas Raffaello Sanzio, in Zusammenarbeit mit dem Teatro Bonci, Cesena).

Katie Mitchell, 1999. London, National Theatre. Übers.: Ted Hughes.

Claudia Bosse / Josef Szeiler, 1999–2000. *Massaker Mykene* (work in progress). Wien, Schlachthof St. Marx. 2000 gesamte Trilogie mit »Fatzer-Fragment« von Bertolt Brecht. Übers.: Oskar Werner (theatercombinat).

Elio De Capitani, 1999/2000. *Appunti per un'Orestiade italiana. Orestiade di Eschilo secondo Pasolini* (*Choephoren*, *Eumeniden*; *Agamemnon* nicht mehr realisiert). Mailand, 13. Juli 1999 (*Choephoren*), 6. Oktober 2000 (*Eumeniden*). Übers.: Pier Paolo Pasolini (Teatrithalia – Teatro dell'Elfo).

Andreas Kriegenburg, 2002. München, Kammerspiele, 2. Dezember 2002 / Berlin, Theatertreffen 2003. Übers.: Dietrich Ebener (40. Berliner Theatertreffen).

Volker Lösch, 2003. Dresden, 31. Oktober 2003. Übers.: Peter Stein.

Stefan Pucher, 2004. Zürich, Schauspielhaus – Schiffbau, 26. Februar 2004. Übers.: Peter Stein.

Michael Thalheimer, 2006. Berlin, 23. September 2006. Übers.: Peter Stein.

Karin Neuhäuser, 2006. Frankfurt, 14. Oktober 2006. Übers.: Dietrich Ebener.

Wolfgang Engel, 2006. Leipzig, 27. Mai 2006. Übers.: Peter Stein.

Lars-Ole Walburg, 2008. Düsseldorf, 15. Dezember 2008. Übers.: Walter Jens.

Felicitas Brucker, 2009. Freiburg, 2. Oktober 2009. Übers.: Peter Stein.

Christian Schlüter, 2011. Cottbus, 20. November 2011. Übers.: Peter Stein.

Volker Lösch, 2013. Stuttgart, 1. Juni 2013. Übers.: Peter Stein.

David Bösch, 2013. *Orest*. München, Residenztheater, 14. September

2013. Adaption: John von Düffel (unter Einbeziehung der Vorgesichte nach Euripides, Sophokles, Aischylos).
- Johannes Zameter, 2014. Kaiserslautern, 1. Februar 2014. Übers.: Peter Stein.
- Ingo Berk, 2014. Heidelberg, 12. April 2014. Übers.: Peter Stein.
- Robert Icke, 2015. London, Almeida Theatre, 29. Mai 2015. Adaption: Robert Icke (Almeida Greeks).
- Adele Thomas, 2015. London, Shakespeare's Globe, 29. August 2015. Adaption: Rory Mullarkey.
- Blanche McIntyre, 2015. Manchester, Home Theatre, 26. Oktober 2015. Übers.: Ted Hughes.
- Markus Dietze, 2016. *Die Troerinnen / Orestie*. Koblenz, 12. März 2016. Adaption: John von Düffel, Interlinearversion: Gregor Schreiner.

2. Freiere künstlerische Rezeptionen

Textfassung und moderne Bühne

- Vittorio Alfieri, *Oreste*, 1786
- Charles Leconte de Lisle, *Les Erinnys*, 1837
- Alexandre Dumas, *Orestie*, 1865
- Giovanni D'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, Mailand, Teatro Manzoni, 1905
- Eugene O'Neill, *Mourning becomes Electra*, 1931
- Jean Giraudoux, *Electre*, 1937
- Thomas Stearns Eliot, *The Family Reunion*, 1939
- Gerhart Hauptmann, *Atriden-Tetralogie*, 1940–48
- Jean Paul Sartre, *Les mouches*, 1943
- Marguerite Yourcenar, *Electre ou la chute des masques*, 1944
- Jean Anouilh, *Oreste*, 1945
- Jack Richardson, *The Prodigal*, New York, Downtown Theatre, 1960
- John Lewin, *The House of Atreus*, Minneapolis, Guthrie Theater, 1966
- Pier Paolo Pasolini, *Pilade*, 1966/67, Taormina, Teatro Greco, 1969
(Compagnia Siciliana del Teatro Nazionale)
- Gyurkó Lázló, *Szerelmem, Elektra*, 1970
- David Rabe, *The Orphan*, New York, 1973

- Dacia Maraini, *I sogni di Clitemnestra*, Prato, Il Fabblicone, 1979 (Politico-Teatro)
- Tadashi Suzuki, *Clytemnestra*, Togamura (Japan), 1983 / La Jolla (CA), 1986 / Minneapolis, Guthrie Theatre, 1987
- Jochen Berg, *Klytaimnestra*, Stuttgart, 1983
- Farid Paya, *Le procès d'Oreste*, Paris, Théâtre de Lierre, 1988
- Hélène Cixous, *La ville parjure ou Le reveil des Erinyes*, Paris, 1994 (Théâtre du Soleil)
- Giovanni Testori, *sdisOrè*, 1991, Mailand, Teatro dell'Elfo, 2003 (Teatro-dithalia)
- Amy Russel, *The Millennium Project*, Knoxville (Tenn.), 2000
- Kelly Stuart, *Furious Blood*, San Diego, Sledgehammer Theatre, 2000
- Peter Verhelst / Luc Perceval, *Aars*, Berlin, Schaubühne, 2001
- Gerhard Fries / Jean-Theo Jost, *Human Bombing*, Berlin, 2003 (Berliner Compagnie)

Musikalische Bearbeitungen

- Darius Milhaud, *Orestie*, Text nach Paul Claudel, 1913–22 (Oper)
- Martha Graham, *Clytemnestra*, Martha Graham Dance Company, New York, Adelphi Theatre, 1958 (Tanz)
- Iannis Xenakis, *Oresteia*, 1965/66 (Chorwerk)
- John Eaton, *The Cry of Clytaemnestra*, New York, Brooklyn Academy of Music, 1980 (Oper)
- John Fisher, *Oresteia the Musical*, Berkeley, 1992 (Musical)
- Liza Lim, *The Oresteia. Memory theatre in seven parts*, Melbourne, 1993 (Oper)
- Giovanna Marini, *Oresteia*, Brüssel, 1997 (Oper)
- David Defeis / Walter Weyers, *Klytaimnestra oder Der Fluch der Atriden*, Memmingen, Landestheater Schwaben, 1999 (Rockoper)
- Blanca Suárez / Francisco Suárez, *Orestes en Lisboa*, Sevilla, 2002 (Flamenco-Tanz und Theater)

Musikaufnahmen

- Iannis Xenakis, *Oresteia*, 1990 (Salbert Actuels)
- Liza Lim, *The Oresteia*, 1994 (Dischi Ricordi)

Giovanna Marini, *Oresteia*, 1997 (Igloo/Musisoft)
David Defeis con Virgin Steele, *The House of Atreus, Acts I & II*, 1999
(T & T Records / Modern Music Records)

Freie filmische Bearbeitungen

Michalis Cacoyannis, *Elektra*, Griechenland, 1962 (nach Euripides)
Luchino Visconti, *Vaghe stelle dell'Orsa ...*, Italien, 1965
Ingmar Bergman, *Persona*, Schweden, 1966
Pier Paolo Pasolini, *Appunti per un'Orestide africana*, Italien, 1969
Miklós Jancsó, *Szerelmem, Elektra*, Ungarn, 1975
Theo Angelopoulos, *O Thiasos*, Griechenland, 1975
Jacques Rivette, *Secret Défense*, Frankreich, 1998
Antonio Capuano, *Luna rossa*, Italien, 2001

Poesie und Übersetzung

Giorgos Seferis, *Mythistórima*, 1935
Iannis Ritsos, *Tétarti Diástasi*, 1972
Iannis Ritsos, *The New Oresteia*, 1990
Seamus Heaney, *Mykenae Lookout*, in: *The Spirit Level. Poems*, 1996
Ted Hughes, *The Oresteia of Aeschylus. A New Translation*, 1998

Erzählung

Christa Wolf, *Kassandra*, 1983
Thomas Berger, *Orrie's Story*, 1990
Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, 2006

Moderne Malerei

Francis Bacon, *Triptych inspired by the Oresteia of Aeschylus*, 1981
Ben Vollers, *Oresteia Triptych. Agamemnon, Choephoroi, Eumenides*,
1997

Anton Bierl

Inhalt

Agamemnon	5
Choephoren	77
Eumeniden	127

Anhang

Zu dieser Ausgabe	175
Anmerkungen	193
Agamemnon	193
Choephoren	220
Eumeniden	230
Literaturhinweise	239
Nachwort	245